

Имя текста / имя жанра / следствия буквы (к ре-деконструкции литературного письма)

Вопрос о жанровой номинации – не просто вопрос об адекватном отражении структуры жанра или жанровой вариации в концептуальном письме, это вопрос о самом имени жанра, о возможности именовать событие литературы, которая присуща ей изнутри ее несущего существа. Поэтому имя текста почти всегда было связано с произносимым непроектируемым именем жанра и именем литературы как самой сценографии именования. Гипотеза настоящей работы – показать, что в литературном жанре имя текста всякий раз являлось «переименованием» жанра и вписыванием литературной метки, незаметным «следствием» буквы, приоткрывающей границы жанрообразования.

Имя собственное – в заглавии романа Просвещения (Вольтер) всегда подведено под несобственный концепт литературного проекта – обозначение фигуранта той риторической ситуации, содержание которой обусловлено концептуальным эквивалентом, вводимым переводным союзом «или», поэтому «оптимизм» Кандида – само место для концептуально-риторического развертывания литературы, понятой как как аргументативная машина (вспомним вольтеровские или садовские механизмы) – аппарат схемопорождающей сценографии, лежащей в основе всех сюжетных ситуаций испытаний «оптимизма» (Вольтер), «заблуждений сердца и ума» (Кребийон) или «несчастий добродетели» (де Сад), изнутри которой возможность «рокового изъяна» уже всегда вписана: роман предстает как метариторическое производство сосуществования аргументаторов в их способе самочувствия. Иными словами, именем текста во имя литературы просвещенческий разум обнажает собственное безумие как избыток желания (то, чем становится у де Сада концептуальный оператор «природа»: ничем другим она и не могла стать, поскольку уже у Декарта условие самоотношения его – безумие, сон и фантазм раны), обеспечивающего производство аргументативно-риторической сценографии. Аргументаторы просвещенческого и постпросвещенческого романа – функционеры этой сценографии, которых можно разделить на

«метафизиков», сочувствующих идее «добродетели» или «предустановленной гармонии», и «физиков», сочувствующих природе как «избытку желаний».

Просвещенческий проект конципирования литературной идиомы в универсализме представляющего субъекта и его способа представления (Вольтер, Дидро) явился ступенью забвения исходной литературной сценографии, проецируя ее как картину самочувствия аргументатора в производстве аргументации, всякий раз определяющую истинностные условия связывания воспринимаемого и мыслимого. Безместное и вневременное сопредставление просвещенческого героя обусловило производство аргументативной риторики, в пределе которого императив «travailler sans raisonner» («Кандид» Вольтера) – «работать не рассуждая» – оборачивается безумием разума – голосом желания, внутренней работой представляющей силы, что, собственно, и порождает все модели так называемой литературной «жанро-типо-глобализации» как эпохи «картины мира» и «национальных мирообразов»: словесное искусство как адекватная явление Идеи превращается в идеологическую сценографию, где сосуществование автора и героя стерлось до эффектов «авторской позиции», в которую обналичивается неподражаемое искусство гения (Кант), обратившей связь с исходным продуцированием природы.

Маршруты этого литературно-идеологического моделирования явились предметом переосмысления в том, что называют русской литературой. В «Вишневом саде» Чеховым прописаны маршруты конципирования литературной идиомы национального, которые осуществлены в фигурах аргументаторов, присваивающих право говорить о том, о чем необходимо молчать. Идиома национального – это не досужие домыслы, проецирующие событие, это непроговариваемая основа дискурсивных проекций, «фразовых систем». «Усадебный» жанр бытия Раневской и Гаева предполагает ограниченную экономию ценности, в которую воплотился образ самочувствия жанровой традиции «опасных связей»: именно поэтому Раневская упрекает Петю, не соответствующего требованиям «любовно-игрового» жанра, в отсутствии любовницы. Лопухин представляет дискурсивную проекцию капитализации идиомы – обращения ценности в «деле» как обеспечения ее прироста и новых условий ценностного порождения: не просто в проекте аренды и строительства дач, а в самом способе его самоотношения. В дискурсе Трофимова реализован «революционный» проект экономии «искупления прошлого в необычайном и непрерывном труде»: непроговариваемая идиома национального сведена к производству вины и воли-к-искуплению, всякий раз устанавливаю-

шей меру искупительного труда в полном забвении его идиоматических оснований. Как видно, абсолютизм желания (Раневская, Гаев), обращаемая ценность (Лопухин), обещание искупления (Трофимов) – все эти образопроизводящие проекции обналичивания идиомы национального представляют собой фальшивомонетную машину ценностей: недаром Пискив упоминает о Ницше и пресловутом разрешении печатать «фальшивые бумажки». По всей видимости, память изначальной идиомы Чехов приписывает Фирсу: идиома национального – это просто секрет «сушеной вишни», которым уже никогда и все еще не с кем и незачем делиться, секрет ускользает от порядка, представляющего дискурс аргументаторов, присваивающих право говорить от его имени. Во имя его Фирс метит исходное бессилие силы, осознавшей собственную конечность в том, что «словно и не жил». В этом смысле, определяя «референтное» пространство усадьбы, можно сказать, что она – одно из имен неприсваиваемого имущества, усадьба – не объект ограниченной экономии собственности (как это окажется для Лопухина), это само событие, которому принадлежат говорящие и неговорящие в их речи и их молчании. «Вишневый сад» как чеховская метка литературы связан еще и с тем, что он метит невытесненный остаток вытесняемой памяти в ситуации кризиса литературы как декадентского жанра, литературы как декадентства. Усадьба – интенсивность памяти абсолютно забвенного и экстенсивность восприятия невоспринимаемого, непрочитываемый контекст фраз и контекст контекстов. «Вишневый сад» как имя текста во имя буквы и вопреки букве литературы метит радикальное переименование жанра лирической комедии, показав невозможность аргументативно-риторического подчинения видимого произносимому в цезуре молчания.

Просвещенческое конципирование имени и подписи литературы обнаружило собственные границы в романном письме Гете и де Лакло, которые вывели за скобки аффекты риторической сценографии в опыте концептуального письма, предметом которого явилась сама форма литературы как повествования о возможном.

«Страдания юного Вертера» – не столько отображение сюжетнообразующего комплекса мотивного существования призрака героя, а сама жанропорождающая программа литературы, обуславливающая структуру самосознания героя и всю литературную сценографию. Не «Страсти» как повествование о свершении выстроенной авторским горизонтом судьбы героя, а «страдания», всякий раз оборачивающиеся действием – присвоением героем права осмыслить сам горизонт сосуществования с автором, поэтому Вертер – не столько образ автора и авторства, сколько метка его

превращения, преобразующая сам горизонт его самочувствия и самоотношения (что явно показывает финал, где автор приводит возможность собственного подведения под образ к пределу), что станет внесюжетным условием возможности развертывания любых сюжетных линий в том, что мы все еще опрометчиво называем литературой.

То, что было представлено Шодерло де Лакло и Гете, мы могли бы назвать концептуальным искусством, в котором предметом рефлексии становится сама форма «опасных связей» автора и героя, которые впервые и в который раз образуют игровое сообщество, где герой способен определить (раздвинуть) горизонт игры, присвоив право на изменение ее правил, а автор – предоставить этому горизонту столь необходимый и столь недостаточный пробел. Литература становится фикцией контракта (контракт – не просто сюжетный мотив «Фауста» или «Опасных связей», а жанрообразующее событие раздвоения желания, всегда отсрочивающего связывание бессвязного – самого романного времени). «Избирательное сродство» – опыт парадоксальной апперцепции романного жанра, его имени и подписи, где автор, продуцируя условия жанровой сценографии, показывает структуру этого продуцирования, в гипериронии отсрочивая саму ее телеологию, обнажая возможностный горизонт письма – закулисы (не)вероятных «сочетаний» и «реакций».

«В поисках утраченного времени» Пруста – один из маршрутов «феноменологического» письма, утвержденного в своих правах Гёте и де Лакло. Здесь мы наблюдаем не просто «переименование» жанра в некоем новом способе образопроизводства, а опыт прикосновения к неприкосновенному – к самому временному следу литературы, понятой как бытие памяти о допамятном и беспамятном в расподобляющем и сотворяющем развертывании интеллектуальных серий самосознания героя, ставшего письмом собственного нетождества и бессилия (что, собственно, показывает финал «Обретенного времени»). Непроизносимое «время» Пруста и смещающий постаффе́кт Джойса позволяют догадаться о том, что литература в имени текстового тела, имени жанрового призрака все еще и всегда уже «проступает» следствием буквы.